

## Marguerite Duras, scénariste exilée

Lucie Roy

Volume 26, numéro 2, automne 1993

Le scénario de film

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501046ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501046ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, L. (1993). Marguerite Duras, scénariste exilée. *Études littéraires*, 26(2), 67–76. <https://doi.org/10.7202/501046ar>

### Résumé de l'article

Cet article, consacré à l'analyse du film *Césarée* de Marguerite Duras, examine la résurgence de l'activité scénaristique dans le texte filmique et veut vérifier comment celle-ci participe par surenchère de gestion textuelle au surgissement modal d'une mémoire en travail dans le film. Pour ce faire, l'auteure se penche sur la relative absence d'une figurativité écranique en rapport avec le mouvement figural de la narration et examine les conditions de la traversée des mondes narratifs possibles à l'écran. Il appert en somme que, scripteure ou scénariste exilée, Marguerite Duras joue de l'appareil scriptural du film comme d'une errance mémorielle.



# MARGUERITE DURAS

## SCÉNARISTE EXILÉE

*Lucie Roy*

Doubles, divisées, indivisibles — le film des voix qui singularise le cinéma de Marguerite Duras permet de repérer, dans les textes qu'elle écrit, l'activité oblique d'une autre voix, sans autre et sans voix, inappropriable et cependant attestable.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, p. 85

■ Je souhaite me pencher ici sur le film *Césarée* de Marguerite Duras en examinant l'état de présence-absence de la scénariste à l'écran ou, mieux, la résurgence de l'activité scénaristique qui, comme l'autre voix à laquelle fait référence Ropars dans cette phrase d'introduction, peut être dite *oblique* parce que mise en évidence dans les moments de la narration et de l'énonciation filmiques fortement marqués par les articulations, l'opacité noire des images et les silences.

Le film narratif-classique trouve, comme on le sait, son origine dans l'œuvre scénaristique, mais celle-ci se voit habituellement oblitérée au moment où le fait filmique prend corps, au moment où les voix et, plus particulièrement, le temps et l'espace agissent comme des contrées figuratives de la fiction. Les empreintes énonciatives du scénariste se trouvent ainsi plus souvent qu'autrement masquées par le réseau des formes fictionnelles qu'emprunte

le récit filmique. Or, et ceci est particulier, la scénariste Marguerite Duras met de façon générale écraniquement en présence une voix, la sienne, unique, multiple et « inappropriable » en vertu de l'évocation d'autres personnages dont l'identification demeure fragmentaire et incertaine. Elle ne cesse de mettre en présence des espaces eux aussi inappropriables en vertu du travail pour ainsi dire supra segmental de la voix qui s'en distancie, de sorte que le récit se trouve en proie au quasi-hasard de sa pensée, au mouvement d'une énonciation sans véritable site figuratif qui cristallise l'œuvre scénaristique ou l'activité textuelle dans le film.

En réquisitionnant ainsi des espaces propices au défilement de la voix en l'absence d'images qui auraient pu agir comme ses reflets sémantiques, en promulguant l'imbrication et l'intrication de sa propre présence dans la mouvance de l'écriture filmique, la scénariste

s'élève à l'état de *scripteure*<sup>1</sup> ou, par définition, à l'état « d'actant émetteur du texte, [...] écrivain écrivant qui se définit ou est défini par ce rôle » (Truxillo et Corso, p. 450).

L'enquête à laquelle j'entends ici me prêter s'inspire d'une certaine façon de quelques réflexions qui ont trait à la théorie de la narrativité et au système interprétatif du film. Elle vise l'examen de *la traversée plus ou moins empêchée des mondes narratifs possibles* dans le matériau du film et considère, notamment par l'examen du mouvement figural et scriptural du texte, *la traversée des mondes narratifs possibles dans et par* le brouillage sémantique de ce même matériau filmique. Cette entreprise porte, en d'autres termes, sur la relative négativité de l'écriture filmique durassienne, sur les motifs narratifs et fictionnels auxquels cette écriture s'arrache ou, pour le dire autrement, sur l'opération de dispersion narrative, voire de disparition fictionnelle qui, malgré le brouillage sémantique et l'errance référentielle de cette réalité imaginaire qu'est la diégèse en rapport notamment avec la réalité<sup>2</sup>, continue de retenir sens et signification.

Dans l'ensemble du parcours théorique ici privilégié, j'examine l'exhibition d'une scénariste-scripteure dans l'étalage de l'écriture elle-même, la rencontre des mondes narratifs possibles et, enfin, la circularité des termes « figurativité » et « figuralité » dans le système du film *Césarée*. D'où il appert que, scénariste déportée dans le matériau filmique, Marguerite Duras joue de l'appareil scriptural du film comme d'une errance mémorielle qui a présence sur la rencontre de mondes narratifs possibles comme univers « véridictionnel<sup>3</sup> » du récit. Bref, je souhaite vérifier l'hypothèse ici posée qui veut que l'écriture filmique de Duras participe, par surenchère de gestion textuelle, à un certain *désordonnement* discursif et, par discontiguïté spatio-temporelle, à l'*ad-venir*<sup>4</sup> ou, ce qui revient ici au même, au surgissement modal d'une mémoire et d'une pensée en travail dans le texte filmique.

**1 L'activité fictionnelle exclue**

Le scénario ne donne rien à voir mais aménage un espace au film futur en organisant le matériau initial (narratif et autres) en matériau profilmique. [...] Si le scénario n'est pas tourné, la phrase conserve sa valeur pragmatique, car le scénario est — réalisé ou non — un texte écrit en référence à un film, et surtout un texte destiné à un lecteur qui [...] a les attributs perceptifs d'un spectateur (Raynauld, p. 129-130<sup>5</sup>).

1 Je reprends les notions de scripteur, scriptural et scripturalité telles que décrites dans ma thèse de doctorat *le Silence ou les Structures de l'inexistant 2*, dans laquelle, en empruntant les perspectives psychanalytique et phénoménologique, je me penchais sur l'étude des voix et des images silencieuses constitutives de l'apparaître de la pensée de l'écriture filmique. Mes préoccupations rejoignaient, de façon différente, celles de Marie-Claire Ropars à qui je dois beaucoup. Voir à ce propos *le Texte divisé* et *Écraniques, le film du texte*. Dans ce dernier ouvrage, il est notamment fait mention de la position plus « scripturale que structurale de l'écriture durassienne », de « l'exhibition de la narration » et, on le verra, de la position *off* de la voix en rapport à l'image.

2 Distinction faite par Christian Metz, p. 220.

3 Voir, à ce propos, l'ouvrage de François Rastier, p. 83.

4 Ce terme d'Heidegger est notamment employé dans *l'Être et le temps*.

5 Isabelle Raynauld fait mention dans sa thèse, au chapitre premier intitulé « Marguerite Duras », de l'exhibition de la scène de la narration (p. 215-236).

Un scénario vise donc à la mise en voix, en espace, en action et en narration d'un univers de récit. Il procède, et je le souligne, scripturalement de l'actualisation d'une écriture par le matériau virtuellement en usage dans le langage cinématographique.

Un scénario raconte généralement une histoire, comporte des indications spatio-temporelles, des descriptions de lieux, de personnages, d'actions, une certaine mise en scène donc. Il comprend des découpages spatio-temporelles divisées en séquences et en scènes et énonce la présence de personnages enchâssés dans un canevas narratif ou, pour éviter toute confusion entre les termes, un *récit représenté*. Il retient un mode narratif ou, de la même façon, une *énonciation représentée*<sup>6</sup> et envisage d'ores et déjà une certaine *écranité* ou une certaine *filmicité*. Bref, le scénario est à l'origine de l'énonciation des *mondes narratifs possibles* et des sites d'appartenance des personnages dans le récit.

Afin d'éclairer l'analyse du matériau filmique et de la prégnance de l'activité scénaristique et narrative dans le film de Duras, je me permets de citer ici longuement Umberto Eco qui, dans son ouvrage *les Limites de l'interprétation*, s'est penché sur l'étude des mondes narratifs possibles en rapport avec les mondes possibles<sup>7</sup>.

Les mondes possibles peuvent être vus soit comme des états de choses « réelles », soit comme des constructions culturelles, matière à stipulation ou à production sémiotique

[alors qu'un] monde narratif possible réfère par une série linguistique à un possible état de choses dans lequel si « p » est vrai, alors « non-p » est faux ; cet état de choses est constitué d'individus dotés de propriétés ; lesquelles propriétés sont gouvernées par des lois de manière telle que certaines propriétés peuvent être contradictoires. Les individus peuvent subir des changements, perdre ou acquérir de nouvelles propriétés (p. 218).

Au cinéma, cette série linguistique prend notamment la forme de dialogues et se trouve enrichie, pour ce qui concerne la bande sonore, par l'intervention de musiques et de bruits et par celle, il va sans dire, d'une syntaxe spatio-temporelle qui, visuelle, avale et fait référence à la réalité en même temps qu'elle permet la reprise, par les écrits, de l'appareil linguistique. L'entreprise du film diffère donc, par son appareillage et son système de représentation, de l'entreprise linguistique et littéraire dans la mesure où le cinéma fait plus qu'évoquer des mondes narratifs possibles : il les énonce en quelque sorte par l'aspect factuel de la photographie qui retient monde et réalité. La syntaxe filmique est, par conséquent, propice à l'inscription d'une sorte de mémoire du monde comme *autre*, mais *absent*.

Dans cette perspective, l'enjeu sémantique et interprétatif du film dépendrait d'abord du « monde possible réel et culturel » présent à l'écran, de l'opération de saisissement de la réalité et, j'ajoute, de celle, conjointe, de son *désaisissement*<sup>8</sup> au profit du jeu fictionnel de l'univers filmique. Le monde possible de l'écran

6 Distinction soulignée par François Rastier.

7 Le présent texte reprend par ailleurs quelques citations d'Eco dont j'ai fait usage dans un article intitulé « la Nostalgie ou l'Écriture des mondes au cinéma ».

8 Ce terme veut désigner l'idée d'une annulation de la saisie plutôt que le fait de ne pas saisir (dessaisissement).

serait, en somme, d'ores et déjà empreint d'un certain état de monde sur lequel les mondes narratifs possibles se trouvent, sur les plans cognitif et interprétatif, déposés comme après coup, après que le spectateur ait même implicitement saisi la part de réalité dans le film et la lecture, par le scripteur, d'une réalité inférée par lui. De cette inférence et, mieux encore, de cette inclusion de l'opération de saisissement et de *désaisissement* de la réalité à l'écran dépend notamment le statut narratif du film : la façon de narrer, de montrer et de faire comprendre la fiction.

On peut aussi croire que le spectateur du film est non seulement convié à la lecture d'un programme fictionnel, mais à la compréhension d'un mode narratif qui, comme possible, oppose de façon systémique monde réel, en tant qu'empreinte continue, résurgence et figurativité de la réalité dans le film, et monde fictionnel, en tant qu'empreinte discontinue du réel défiguré par l'imaginaire et l'état scriptural du film.

La découpe de signifiants, ici visuels, entreprise sur le monde naturel — ou réel —, dans laquelle les plans agissent comme des sortes de chaînons de sens joutés à une chaîne linguistique dont dépend la figurativité filmique, contribue à l'impression de réalité et conforte, comme par avance, le spectateur dans l'idée qu'il a du lien référentiel des représentations filmiques entre elles et, *a posteriori*, du récit avec le monde et la réalité.

C'est [donc] l'ensemble de ces relations intérieures au discours lui-même que nous proposons de nommer

référentialisation : le discours dit « figuratif » est donc un discours qui multiplie les procédures d'intégration des figures entre elles ; qui fonde l'efficacité (la crédibilité) des représentations « concrètes » qu'il propose sur la densité des connexions qu'il établit entre ses figures ; c'est un discours qui, pour produire l'effet d'iconicité, use en abondance de la référentialisation (Greimas et Courtès, p. 91).

Le spectateur du film se voit en ce sens habituellement non seulement invité à la lecture d'un champ de figuration et de référentialisation lié au haut degré de l'iconicité qui retient de la réalité mais aussi, dans un autre ordre d'idées, à la lecture et à l'écriture qu'un autre, le scripteur, a faites du réel ou de l'imaginaire comme possible par son contraire appelé. « La notion de monde possible est [comme on le voit] utile quand on se réfère à un état de choses, mais seulement s'il faut confronter au moins deux états alternatifs » à l'intérieur, ici, du matériau filmique et donc du système énonciatif du film qui joue du réel et de l'imaginaire, de l'iconique et du figuratif comme du mouvement figural de l'écriture filmique (Eco, p. 218).

En réfléchissant aux enjeux de cette opposition entre mondes possibles réels et fictionnels et, ce faisant, à l'écriture filmique, on est amené à repenser la règle de la différence, où un premier terme s'oppose à un second, *imprésent*<sup>9</sup>, parce que facticiellement absent de l'ordre de l'énoncé et parce que véritablement présent dans celui du sens et des opérations paradigmatiques auquel il se réfère. Or, il faut bien voir, qu'à ce propos, le film *Césarée* de Duras rend compte du procès de la diffé-

9 J'ai largement développé ce concept dans ma thèse de doctorat.

rence comme volonté scripturale. Car les mondes narratifs possibles ne sont pas ici enclavés dans l'entrecroisement langagier des matériaux filmiques comme système de figuration, mais appelés par la voix et plus ou moins dissociés de la série visuelle du film. Ici plus qu'ailleurs, la juxtaposition et, davantage, l'écartèlement des systèmes visuels et sonores à l'usage du film réifient l'enjeu sémantique de l'écriture, l'appel de la trace, image et son, en quelque sorte synchrétiquement *imprésents* des moments de l'énonciation filmique. Les deux médiateurs que sont l'image et la voix sont pour ainsi dire placés en position de diégétisation exclue et instaurent une certaine « oblicité » scripturale, une sorte de frontière oblique entre monde narratif et monde de la narration. Cette frontière impose la vision d'une scénariste-scripteure à l'écran et la mise en exergue de l'opération d'écrire comme écriture.

L'on pourrait croire que l'image et la voix sont, j'emploie ici les expressions énoncées par Marie-Claire Ropars dans son dernier ouvrage, l'une par rapport à l'autre placées en position *off* et exposent ainsi la textualité filmique ou le « texte du film ». Dans un sens voisin, Jeanne-Marie Clerc disait de l'œuvre scénaristique et composite des films de Duras que

cette subordination de la mimésis iconique à l'écoute d'une parole littéraire constitue un total renversement des termes dans lesquels jusqu'alors s'était posé le problème du rapport entre écriture et image. Il ne s'agit plus de conformer la première à la seconde au point de la charger d'une présence

qui apparaissait comme le privilège du montré, mais au contraire de vider le montré de son caractère mimétique du réel pour le faire basculer dans la distance narrative (p. 326).

Tout se passe, en fait, comme si le film *Césarée* souffrait d'irreprésentabilité et que, pour viser le sens, il lui fallait interroger l'écriture comme possible en monstration dans le circuit filmique. En l'occurrence, le mouvement d'identité entre Césarée, Césaréa<sup>10</sup>, la ville et la femme, reine de Samarie, et l'absence de figuration iconique de leurs appels tendent à initier, sur le plan de l'analyse, la distinction entre ces deux voies référentielles. Dans ce film de Duras, la voix, en partie isolée de l'image et parfois absente par l'allongement des silences, est effectivement frappée d'interdit et incapable de faire voir. Elle évoque plutôt qu'elle ne montre la ville, elle appelle plutôt qu'elle ne représente le spectre d'une femme dont, le texte du film le dit, « il ne reste plus rien que la mémoire ». L'image, comme résolue à ne pas pouvoir rendre compte de la contemporanéité et de la réalité de l'existence de Césarée, ville, et/ou de Césaréa, femme, est détournée des lieux de la diégèse et est effectivement tournée ailleurs, dans un autre lieu, dans un autre temps, Paris, aujourd'hui, pourquoi pas ?

Visuelle, la réalité d'un parc parisien se trouve ainsi vouée à l'errance narrative d'un regard en quelque sorte distrait par deux autres mondes que narre la double voix de la narra-

10 Césarée s'écrit *Cæsarea* en latin. Ces deux termes devraient donc correspondre en principe à la même entité. Notons que j'emploie la calligraphie Césaréa utilisée dans le livret d'accompagnement *Marguerite Duras, œuvres cinématographiques*. Marguerite Duras précise dans ce même livret que la femme de Césaréa est en fait Bérénice (p. 53). Parce que mon analyse porte précisément sur le système filmique, je n'ai pas jugé utile d'y inclure cette information.

trice. Celui, donc, de Césarée, Césaréa, « l'endroit, l'histoire, le tout, le sol, la poussière de marbre, les ruines » et celui, enchâssure et métaphore de l'autre, Césarée, Césaréa, « femme, reine des Juifs, capturée, enlevée, emmenée sur le vaisseau romain. Par lui. Lui, le criminel, celui qui avait détruit le temple de Jérusalem. Et puis répudiée, chassée pour raison d'État ».

Par usage contraire, le film rend donc compte de l'opération d'écrire, du saisissement de la réalité, de la contiguïté spatio-temporelle et de la narration habituellement nécessaires à l'activité textuelle du film et impose, par conséquent, la présence d'une narration manifestement *autre*. Paris n'est pas Césarée ; les images de statues qui apparaissent à l'écran peuvent bien ressembler — ou même être — des vestiges de cette ville qui a effectivement existé de l'an 13 avant Jésus-Christ à l'an 1265 et a été baptisée ainsi en l'honneur d'Auguste (Ringel, p. 83) ; les hiéroglyphes gravés sur la pierre peuvent bien vouloir en appeler à — voire être issus de — ce peuple de Palestine qui a, de fait, été déchiré entre la chrétienté et la judéité : Paris n'est pas Césarée et Paris actuel n'est pas Césarée passée, Césarée, ville, n'est pas davantage Césaréa, femme. Tout au plus peut-elle avoir habité ces lieux que le corps et, en rapport au non-lieu de l'image, l'ombre du corps de la voix appellent.

On le voit, le film, bien que donnant à entendre davantage qu'à voir des mondes narratifs possibles, n'établit pas clairement un système accréditif entre chacun d'eux. Il tend plutôt à introduire un flottement référentiel

entre ces deux mondes, par rapport au monde historique et géographique réel et par rapport au système de la narration qui représente en les voilant ces deux mondes narratifs. Je m'explique : la ville de Césarée a effectivement existé, la région de Samarie est située près de Césarée, le peuple de Césarée a connu ce déchirement entre la chrétienté et la judéité. Or, c'est cette connaissance-là, *encyclopédique* selon Eco, qui accrédite, du côté interprétatif, ce monde narratif possible (Eco, p. 160). Réflexion faite, matériau et narration filmiques exclus, si le spectateur se réfère à cette réalité historique, ce premier monde narratif possible ne pose pas de problème sur le plan accréditif. Mais il n'en va pas de même en ce qui a trait au second monde narratif possible, celui, vraisemblable, de Césaréa, femme, dans la mesure où le savoir encyclopédique du spectateur moyen, dont je suis, ne couvre pas cette partie de l'histoire. Et pourtant, « au prix d'une certaine flexibilité ou superficialité » (*ibid.*, p. 226), il est facile d'admettre que cette femme ait pu exister, qu'elle ait pu être reine de Samarie, qu'elle ait pu se trouver à Césarée et qu'elle ait pu être enlevée au moment de la destruction de la ville, puis que, répudiée, elle ait pu être exilée. Il est même textuellement vraisemblable qu'elle se soit appelée Césarée, Césaréa.

## 2 Le mouvement figural du texte, l'écriture filmique

Plus encore, et j'emprunte résolument le parcours interprétatif <sup>11</sup> hypothétiquement commun à l'ensemble des spectateurs et donc le

11 Umberto Eco dit à propos des métaphores : « l'interprétation métaphorique naît de l'interaction entre un interprète et un

profil diégétique qui l'engage, agissant comme monde narratif possible appelé par le circuit filmique, l'existence de cette femme en rapport avec cette ville prend l'allure d'un vaste mouvement métonymique ou métaphorique dans lequel certaines figures sont, on le verra, plus ou moins identifiables et par lui non seulement engendrées, mais déterminées.

Dans la mesure où il expose « la disponibilité du texte à se laisser percevoir en lui-même » (Ducrot et Todorov, p. 386), le mouvement figural met ici en évidence l'avancée de l'écriture et le rayonnement du texte. Mouvement métonymique donc, parce que le premier monde, celui de Césarée, Césaréa, ville, engage et explicite incessamment le surgissement d'un second monde, celui de Césarée, Césaréa, reine des Juifs. Laquelle peut être, d'une certaine façon, représentative d'une *partie* des mondes ou, en clair, de l'existence réelle des habitants de cette ville, qui, à cause de la guerre, ont été menacés, déportés ou tués.

La métonymie pure [pour la définir] met [donc] en contact dans le film des images et des sons qui entretiennent par ailleurs quelque contact de temps, de lieu, etc. : contiguïté dans la diégèse, si le film en a une, ou plus généralement dans l'expérience sociale antérieure au film (Metz, p. 237).

Mouvement métaphorique, parce que ce premier monde, cette ville, *comme* le second monde, cette femme, a effectivement été en proie à des atrocités de guerre. Or, il importe de le préciser, le lien référentiel commun tient

au fait que les villes ont, par tradition — et il s'agit en ce sens d'une figure d'appropriation largement secondarisée —, été comme les femmes, plus que les hommes ou les enfants, représentatives de marchandises de guerre. D'où il appert que

l'orchestration d'une contiguïté ne peut que favoriser, même si ce n'est pas immanquable, la perception d'une ressemblance ou d'un contraste : métaphore à fondement métonymique [...] [et que] toute opération figurale dans un texte correspond à des trajets mentaux susceptibles de se frayer chez le créateur et chez le spectateur. Chaque figure n'est [en somme] que l'aboutissement d'un parcours, et pas forcément d'un seul (*ibid.*, p. 242 et 241).

La voix par rapport à l'image exhibe, en ce sens, un parcours à trajets multiples, et l'apparent mouvement de « dédiégétisation <sup>12</sup> » dans le film qui tend à émonder ou à rendre ambigus certaines figures filmiques.

Une « figure » filmique, n'importe laquelle, qu'est-ce d'abord ? C'est le rapprochement de deux motifs qui apparaît au plan 43, ou la coupe franche inattendue entre les plans 13 et 14, ou la surimpression qui occupe l'écran à un moment donné et peut être, elle aussi, « minutée » : c'est un fragment de texte. [Et encore :] ce qui dans une surimpression est proprement figure, c'est le fait de la superposition des images et non le contenu des images superposées. Les matrices symboliques, au contraire, les grandes catégories de la signification (comme le principe du paradigme, celui de la condensation, la tendance à la secondarisation, etc.) sont toutes des mouvements et non des « unités », mouvements qui débordent les unités mêmes où ils viennent s'inscrire au passage (*ibid.*).

Le mouvement figural étalé dans le film par l'écartement de la voix en rapport avec l'image et par la relative impossible rencontre des

---

texte métaphorique, mais le résultat de cette interprétation est autorisé aussi bien par la nature du texte que par le cadre général des connaissances encyclopédiques d'une certaine culture, et en règle générale, il n'a rien à voir avec les intentions du locuteur » (p. 163).

<sup>12</sup> Le terme est notamment employé par Christian Metz.



mondes narratifs dans le film engendre cependant « au passage » certaines figures identifiables. Figures de montage, car les silences de la voix sont presque toujours placés en rapport de correspondance avec les silences des images. Métaphore par l'appel incantatoire de Césarée, Césaréa, femme, en contiguïté avec le visage ravagé d'une statue de femme. Métonymie par l'image d'un parc désert de Paris dont les statues donnent une sensation d'immobilité élevée en trace d'un autre monde, d'un autre temps — le temps de l'énonciation, même silencieuse, agit ici comme un lambeau signifiant et retenant d'autres temps.

En clair, le halo d'incohérence narrative ou le relatif flottement de figuration de l'image en rapport avec la voix dans le film de Duras tisse la ligne de fuite de la narration davantage que celle du récit. Les silences de la voix et l'apparente indifférence figurative de l'image é conduisent la narration sans éconduire le sens de la narration. Le film peut bien brouiller superficiellement les pistes de lecture en déportant Césarée dans un parc de Paris, le récit peut bien être enclavé dans la voix plutôt que dans l'image qui aurait pu le figurer, le spectateur en reconnaît l'arrêté de diégétisation et le flottement référentiel. Les reconnaissant, il rétablit le bon usage du relatif empêchement de figurativité écranique et de référentialité filmique. De fait, la *discontiguïté positionnelle* qui écarte de façon syntagmatique « les multiples composants temporels comme dans la chaîne parlée,

spatials comme en peinture, ou les deux à la fois comme au cinéma » (Metz, p. 221), incite le spectateur à considérer la surenchère de gestion textuelle, le mouvement figural propre à tout fait d'écriture ici épandu sur toute la surface du récit, puis à justifier et, à la limite, à recouvrir d'ambiguïté certaines figures présentes dans le film.

Le film tire précisément son pouvoir d'évocation de son handicap scriptural ou (les termes sont de Dolezel) des mondes narratifs volontairement *incomplets et sémantiquement non homogènes*<sup>13</sup> parce que passés, véridiquement non représentables ou représentables sous forme de traces qui retournent le spectateur au lieu référentiel par elles stipulées, c'est-à-dire à l'existence réelle, mais passée, de la ville de Césarée, Césaréa, et, enfin, à celle vraisemblable, mais passée et, en quelque sorte, figurée de la femme de Césarée.

Bref, il importe peu que l'espace filmique soit par la voix l'objet d'un évidement dénotatif ou d'un relatif désaisissement de la figuration, car le handicap de la représentation et de la narration agit précisément comme procédé discursif ici propice à l'écriture d'une mémoire en quelque sorte *historiale*<sup>14</sup> et au tracé du passé dans la contemporanéité de la pensée en dispersion dans le temps et l'espace en tant que volonté référentielle du texte et de la textualisation filmiques.

Le texte [rappelons-le] se définit ainsi par rapport à la manifestation qu'il précède, et uniquement par rapport à

13 Le terme est repris par Eco dans *les Limites de l'interprétation* (p. 225).

14 Le terme est emprunté à Heidegger et décrit l'effet de creusage de l'histoire par la pensée.

elle ; il n'est pas l'aboutissement du parcours génératif total, considéré comme passage du simple au complexe, de l'abstrait au figuratif. La textualisation constitue un arrêt de parcours, à un moment quelconque du processus, et sa déviation vers la manifestation (Greimas et Courtès, p. 387).

Nous pourrions dire, en conclusion, que l'indifférence tonale de la voix en rapport, encore une fois, avec le relatif arrachement figuratif des images, comme leurs correspondances, exposent la pratique scripturale du film ou l'œuvre de textualisation du récit en brisant en éclats le jeu fictionnel qui aurait pu donner à lire des noyaux de mondes narratifs élevés en univers véridictionnel par un matériau et une narration référentiellement éprouvés. Le film laisse voir ce faisant l'œuvre scénaristique même ou, pour paraphraser Esther Pelletier, « le processus de construction du

récit qui prend en charge les structures de continuité et de traitement » (p. 44).

Le texte, déformé par le dérobage de la narration au profit du débordement du sens, met en évidence les articulations textuelles, le grand mouvement de la signification plutôt que les arrêts du sens dans des régions du texte, et fait ainsi resurgir les traces de l'histoire placée en creux d'une sorte d'oubli scriptural constitutif du texte. Comme si elle n'avait pu se résoudre à abandonner le texte scénaristique à la dérive de son actualisation par le film, celle-ci s'est en quelque sorte trouvée coincée, puis exhibée aux arêtes du texte filmique et prise au piège d'un temps plus mémoriel que fictionnel.

### Références

- CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma*, Metz, Presses universitaires de Metz, 1985.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DURAS, Marguerite, *le Navire night, Césarée, les Mains négatives, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.
- — —, *Césarée*, film, 11 minutes, Ministère des Relations extérieures (Bureau d'animation culturelle), 1979.
- ECO, Umberto, *les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- GREIMAS, Algirdas-Julien et Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, II, Paris, Hachette, 1979.
- HEIDEGGER, Martin, *l'Être et le temps*, trad. Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la philosophie), 1986.
- METZ, Christian, *le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984.
- PELLETIER, Esther, « Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film », dans *Cinémas*, 2, 1 (automne 1991), p. 43-65.
- RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- RAYNAULD, Isabelle, *le Scénario de film comme texte. Histoire, théorie et lecture(s) du scénario de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VII, 1990.
- RINGEL, Joseph, *Césarée de Palestine. Étude historique et archéologique*, Paris, Ophrys, 1975.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écraniques, le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- — —, *le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, Paris, PUF, 1981.
- ROY, Lucie, « la Nostalgie ou l'Écriture des mondes au cinéma », dans *RSSI*, 13, 1-2 (1993) p. 243-255.
- — —, *le Silence au cinéma ou les Structures de l'inexistant 2*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1989.
- TRUXILLO, Jean-Paul et Philippe CORSO, *Dictionnaire de la communication*, Paris, Éditions Armand Colin, 1991.